

展覧会評 「没後四〇〇年 雲谷等顔」展

著者	江村 知子
雑誌名	美術研究
号	427
ページ	79-84
発行年	2019-03-28
URL	http://doi.org/10.18953/00008953

展覧会評

「没後四〇〇年 雲谷等顔」展

江村 知子

まもなく開館四十周年を迎える山口県立美術館で、雲谷等顔の没後四〇〇年を記念した展覧会が開催された（挿図1）。同館は雪舟や雲谷派など、当地ゆかりの作家の作品を収蔵し、意欲的な展覧会が数々企画されている。過去にも同館では一九八四年に「雲谷等顔と桃山時代」展、二〇〇一年に「雲谷等益―寛永期の雪舟流」展が開催されているが、今回は雲谷派の始祖、等顔に主眼を置いた画期的な展覧会であった。

雲谷等顔（一五四七―一六一八）は肥前国藤津郡能古見（佐賀県鹿島市）城主を勤める原家に生まれ、その前半生は不詳ながら狩野派に学び、天正十八年（一五九〇）に毛利家に仕官し、文禄二年（一五九三）に毛利輝元より雪舟筆「四季山水図巻（山水長巻）」と雲谷庵（軒）を拝領し、雲谷等顔を名乗り、毛利家お抱え絵師としての画事のみならず大徳寺など京都の禅宗寺院においても絵画制作を行ったことが知られている。武家出身の絵師であることから、海北友松（一五三三―一六一五）と並び称せられることが多いが、二〇一七年に京都国立博物館で行われた「海北友松」展の記憶も新しく、近年はこうした桃山の巨匠の作品を総覧する機会に恵まれていた。さて今回の雲谷等顔展は、等顔の実像に迫る試みとして雲谷派の研究はもとより、広く近世絵画研究においても重要な展覧会として認識されるべき充実した企画であった。展覧会の内容を概観し、若干の私見を述べてみたい。

展覧会は左記のように構成されていた。

第一章―一 雲谷派の祖・等顔 水墨画の旗手

第一章―二 雲谷派の祖・等顔 流派創設

「没後四〇〇年 雲谷等顔」展

挿図1 雲谷等顔展エントランス

第二章 知られざる花鳥画

第三章 浮かび上がる等顔の実像

第四章 桃山随一の山水画家

第一章——では、永徳率いる狩野派が画壇の中心的存在となる一方で、長谷川等伯や海北友松といった画力のある個性的な絵師たちが活躍するという障壁画の黄金時代において、雲谷等顔はどのような絵師であつたのかを示す代表的作例で冒頭を飾っていた。「山水図屏風」(No. 1 〈本展覧会の作品番号を示す。以下同〉 東京国立博物館、重要文化財)、「群仙図屏風」(No. 3、京都国立博物館) また二点の「群馬図屏風」(No. 4、京都国立博物館、No. 5、文化庁) などは、等顔の水墨画の特色を最大限に示す作品として、これから始まる雲谷等顔の世界を、重厚な印象とともに、わかりやすく示していた。

第一章——二では、等顔が流派を形成し、その流れがどのように受け継がれていくのか、等屋、等益、三谷等宿、雲澤等悦、斎藤等順らの作品によって示していた。こうした有力な弟子たちの協力とその組織力により、雲谷派は毛利家のお抱え絵師として、確固たる地位を築き、武家や禅宗寺院などの様々な絵画制作を担うに至ったことが容易に理解された。ここで注目されたのが、等益の「楼閣山水図屏風」(No. 10、岡山県立美術館) や「群馬図屏風」(No. 11、岡山県立美術館) である。等顔と同じ画題を継承しながらも、等益の作品では画面がすっきりと整理され、ある種の骨太さが希釈されていくような変化が明示されていた。たとえば永徳と探幽の作品を比較するよりも、桃山時代から江戸時代への転換が明解になるように感じられた。

また等益の「楼閣山水図屏風」に用いられている襲木(屏風の外縁に取り付けられた表装材料)は、漆塗りの木材と見られるもので、幾何学的な文様が透し彫りされ、ひじょうに凝った細工がほどこされていた。もちろん、作品の制作年代を考慮すると、この作品は解体修理がなされている可能性が高く、この襲木がオリジナルのものから取り替えられている可能性も十分に考えられるが、おびやかな仕様ではなく、おそらく手間と技術、それに適した材料を必要とする表装は、この作品が特別な調度品として大事に扱われてきたものであることの証左のようにも思われた。一方で

こうした装飾的な表装具は、初代等顔の作品には不適合であり、両者の画風の違い、時代の変化を感じさせるものでもあった。展覧会は、同じ作者やテーマに沿った多くの作品を一度に見られる貴重な機会であるが、多くの図録や図版では切り取られてしまう、表装の状態を自分の目で確認できる場でもある。今回の展覧会は、表具とともに作品を鑑賞することで、その作品の伝来の状況、作品の位置付けについて想像を巡らすことのできる好機でもあった。

さらにこれは筆者の不勉強によるものではあるが、雲澤等悦や斎藤等順の作品は本展覧会で初めて意識的に見る機会となった。そして単に同じ流派の作品を集めたというだけではなく、樹木や岩、墨の用い方など、等顔と次世代以降の雲谷派の絵師たちの作品において、画題や画風がどのように継承され、変化していったのかが理解しやすい展示構成となっていた。このことにより水墨を基軸として手堅く絵画要素を配置し、緊張感のある画面を構成する点が、雲谷派による作品の明らかな特徴の一つとして認識することができた。通常の展覧会でよくあるような、作品を制作年代順に並べる方法とは異なるが、本展覧会の第一章は、その後に続く展示をより深く理解できる導入となっていたと思われる。

第二章「知られざる花鳥画」で一際大きな存在感を示していたのが、「孔雀牡丹図屏風」(No. 21、四曲一双、山口・洞春寺)である(挿図2)。三年前に発見され、保存状態がよくなかったため、二年をかけて修復されたもので、今回の展覧会において初めて公開された。全体的に画面の損傷、絵具の剝落が著しく、右隻第一扇は地色に近い色の別紙が張り込まれている。本紙には引手跡があることから、元は襖絵であったと見られ、本展覧会の担当学芸員の福田善子氏の解説によると、十八世紀の洞春寺に関する史料から、江戸時代にはすでに屏風となっていた可能性が指摘されている。現在の画面では、右隻にサクラ属の一種と見られる白い花木と雌雄の孔雀、左隻に水面を挟んで白牡丹が描かれている。右隻第二扇上部からは墨による松の枝が垂下していることから、完全に欠損している第一扇には松の木と、白い花の幹が描かれていたことが推測される。モチーフの表現は繊細でありながら気宇壮大で、現存する画面で完結していたのではなく、さらに横に広がっていた可能性もうかがわせる。画中には落款印章はないが、福田善子氏の解説に示される通り、岩

の峻に見られる墨の筆致と作品の伝来によって、この作品が等顔その人の筆による可能性がきわめて高いと思われる。中央に広がる水面は、現状ではほとんど色味が感じられないが、おそらくは透明感のある青色を呈していたことであろう。制作当初は、青い水面、白い花、緑色の孔雀、鋭敏な筆墨による岩や土坡によって、清涼感のある画面空間で、まさに桃山の花鳥画たる、風格の大きさを有していたことが容易に推測された。修理を終えて、まずは安全に現状維持ができる状態にはなったが、本紙自体が欠損し、絵具の剝落・欠損・退色が多い状況には変わりない。右隻第三扇に描かれる雌の孔雀は、大半の絵具が剝落し、実際の作品の展示ケースの前でも、どこにもう一羽いるのかと探すような談話も傍聴された。鑑賞者によっては、痛々しい作品だと思われることもあるかと想像される。しかしながら、こうした着彩の花鳥画作品の存在によって、ともすると水墨山水画を専門に手掛けていたとも見受けられがちな等顔の画業が、より幅広く、彩り豊かなものであったことが明確に示され、等顔の印象が大きく変わるように感じられた。この作品がおそらくは深刻な損傷状態で発見されたであろうこと、それを何とか回復させようとして、所蔵者、修理技術者、関係者の方々が並々ならぬ時間、費用、技術、情熱をかけて尽力されたこと、その結果として今回の初公開に結びついていたことは想像に難くない。文化財を守り伝えようとする方々に対して感謝の念を新たにすることにもなった。

第三章「浮かび上がる等顔の実像」では、等顔が武家出身であったこと、また毛利家において茶の湯や連歌などの文化的活動に関わるなど、高い教養を身に付けていたことなどを、史料によって明らかにする。また等顔は澤庵宗彭、江月宗玩などの京都の名だたる禅僧や、博多の豪商・嶋井宗室など幅広い人脈を有しており、それがその作品制作にも活かされていたことを紹介していた。等顔の三十代前半の事績は未詳ではあるものの、山口県文書館や毛利博物館に所蔵される数々の史料と本章を構成する作品は、武家、寺院、商人とも密接に結びついていたという等顔の実感を示していた。

「高士図座屏」(No. 46、京都・高桐院)は、絹本着色の团扇画を衝立の表裏に貼り込んだ作品で、細川忠興の叔父で高桐院開祖の玉甫紹琮(一五四六―一六一三)と等顔とのつながりを示すものとして紹介されていた。二基一対であるうちの二基、

白菊と陶淵明の面が前期に、表裏を入れ替えて芭蕉の葉に文字を書こうとする道者⁽¹⁾を描いた面が後期に展示されており、紙本の作品が多い展示作品の中で、珍しい印象を受けた。比較的小さな絹本絵画であるためか、他の水墨画に較べると、墨の調子がやや控えめで繊細であるのに対して、緑色の絵具に金泥で精緻な文様を描き込んだ高士の衣服など濃密な着彩部分が一際印象深く、等顔の画風の多様性を感じられた。濃彩による中国人物画題は狩野派や海北友松なども多く手掛けているが、この作品は風格のある漢画画題が小さな画面の中に凝縮されているように見受けられた。

雲谷派は達磨図を多く手掛けていることが知られ、今回の展示では、等屋ら継承者の作品も含めて七点の達磨図が出陳されていた。等顔による達磨図は、賛者となっている禅僧との関係もあつてか、いずれも強い存在感を放っていた。ぬらりと横睨みする眼、前歯を唇の上に出す個性的な顔貌による京都・三玄院の「達磨図」(No. 47)、気骨感あふれる衣紋線と、ボサボサの頭髮、眉毛、髭などに熟達した水墨の技が用いられ、凄みのある風貌で表される京都・帰雲院の「達磨図」(No. 48)および山口・永福寺の「達磨図」(No. 58)など、等顔にとって達磨図が重要な画題であったことが認識された。いずれの達磨図も、その眼光厳しい様子を表すために、白眼は紙の地色を塗り残して表されているのが印象的であった。古美術作品は、丁重に扱われていても、経年変化により、全体的に作品の色調は暗く沈んでいくことが多い。これらの達磨図の制作当初は、今よりもさらに白眼部分が白く見え、眼光の鋭さが際立っていたと推測される。

こうした作品の細部の特徴は、図録でも確認することができるが、印刷によって全体的に色味や階調が平均化してしまうため、作品の図版を見ただけではその印象の強さまでは認識できない。どんな作品でもいえることではあるが、特に水墨画の作品は、ガラスケース越しであっても、実際の作品を見ることによって初めて気づくこと、認識できることも多い。また通常の展覧会会場では作品の保存のために照度を抑えており、細部がよく見えないことも多いが、今回の展覧会では展示ケースの奥行きがあまり深くなく、間近に見られる作品も多いために、作品のもつ力をより強く感じられることが多かった。各所の照明にも工夫されているためか、限られ

た条件の中でも、より親しく作品に接してもらいたいという主催者の意図が感じられた。

第四章「桃山随一の山水画家」では広く見渡せる展示室に、屏風を中心とした山水画作品がずらりと並ぶ、まさに庄巻の絵画空間が形成されていた(挿図3)。図録の表紙にもなっている「山水図屏風」(No. 60、ボストン美術館)は、墨の階調が絶妙に柔らかく、近景・中景・遠景と、どこまでも広がっていくような深遠な世界が表されていた。岩や樹木、寺院などの建物、漁村の風景、驢馬に乗って道をゆく人物など、随所に雪舟の表現要素が見られ、そうしたことを確認しつつ、屏風の中心の世界に入り込んでいくような楽しさが感じられた。水墨山水の常套的表現ではあるが、月は宙空に墨の塗り残しで表現され、その月の光が山肌を清らかに照らしている様子が表されており、「墨の五彩」あるいは墨の表現の無限性が発揮された作品として認識された。この作品には落款や印章はないものの、等顔の画業において初期の代表的作品であり、その後の作品では筆の数が省略され、平明な画面に整理されていくことが本章において紹介されていた。この最終章の作品点数は二十三点であるが、その大半が前期・後期で展示替えがなされたため、展示替え後はまったく異なる空間がさらに形成されていた。等顔のトレードマークともいえるべき山水画作品が、どのように展開していったのか、数多くの作品によって饒舌に語られていた。

またこうした等顔による山水画制作がどのような意味を持っていたのか、象徴的に展示されていたのが新出の「瀟湘八景詩画卷」(No. 78、個人蔵)である。この作品は縦四〇・三cm、長さ六五七・八cmの卷子で、遠寺晚鐘・平沙落雁・漁村夕照・山市晴嵐・洞庭秋月・遠浦帰帆・江天暮雪・瀟湘夜雨の各場面について、詩と絵が連ねられ、末尾には「右寫玉潤之筆勢 雪舟末葉等顔筆」と記されている。詩の筆者の署名はないものの、箱書きに「八景之押絵八枚 等顔筆 洞春寺之詩共二」とあることから等顔と深い親交のあった洞春寺第三世である筠溪玄轍の筆によること、また毛利家の旧蔵品であることが福田善子氏の解説によって明らかにされている。等顔の作品制作の環境が如実に反映され、掉尾を飾るのにふさわしい作品であるように感じた。

余談ではあるが現在、東京文化財研究所の在外日本古美術品保存修復協力事業により、アメリカ・インディアナポリス美術館所蔵の雲谷等顔筆「遠寺晚鐘図」と「平沙落雁図」について修復作業を進めている。この作品については福田善子氏によっても調査がなされており、本展覧会図録の関連作品No. 42、43としても掲載されているが、現在は対幅の掛幅装となっており、本来は八景をなしていたものの二図であろうと推測していた。インディアナポリスの二図は、ともに縦二五・六cm、横約三・一cmで、「瀟湘八景詩画卷」の各図に較べるとやや小振りの作例であるが、画面の表現要素は共通し、画風も通ずる部分がある。これらのことから両者は類似する作品と見なすことができ、等顔が玉潤様の瀟湘八景図を少なからず手掛けていたことの証左と考えることができる。「瀟湘八景詩画卷」のように完備された作品の出現により、さらに研究が進展する可能性が浮上したといえる。

今回の出陳作品のうち、海外の作品は上述のボストン美術館の「山水図屏風」と「蘇東坡・潘閬図屏風」(No. 61、ボストン美術館)の二点のみであったが、本展覧会図録の「関連作品」で紹介される通り、メトロポリタン美術館、サンフランシスコ・アジア美術館、クリーブランド美術館など、アメリカの主要な美術館に十三点の等顔作品が所蔵されている。現在確認できている等顔作品のうち、一割以上が北米に存在していることになり、北米における等顔の評価や作品の需要状況は、日本美術の国際評価を考える上で興味深い事例となるように思われた。

また筆者が雲谷派の作品に関心を持ったきっかけの一つに、雲谷等顔の屏風絵作品は、一扇(屏風のパネル一枚分)を縦三枚の紙で貼り継ぐ三段継ぎのものが多く、ということがある。尾形光琳など江戸中期以降の絵師による屏風は一般的に五段継の作品が多いが、例外もある⁽²⁾。また十九世紀以降になると、用紙が巨大化する傾向も一部で認められる。本展覧会に出陳されていた等顔の屏風絵作品はほとんどが三段継で、等益以降の作品になると五段継が多くなる、という事例が確認された。三段継の場合、紙一枚の縦の長さが五〇〜六〇cm以上となり、こうした二尺にも及ぶような大きな規格の紙は「大唐紙」と呼ばれ、中国からの輸入品であったことが知られる⁽³⁾。舶来品の紙を用いていることが、費用が高く特別な制作であったとは限らないが、日常的に用いられる用紙ではなかったことは確かであろう。そしてひじょ

うに興味深いことに、本展図録に掲載されている「史料」には毛利家から等顔が「唐紙」を受領していることが判明する文書（史料No.32）⁽⁴⁾などが翻刻・収録されており、等顔が用いていた様々な画材に関する文書が現存することが紹介されていた。この屏風の用紙に関する問題は、現在筆者が科学研究費による研究で取り組んでいる課題であり、いずれ詳細に報告するが、等顔に関する史料の紹介は、雲谷派の研究のみならず、広範な研究の基盤形成と発展に大きく寄与する重要なものであると認識された。

充実した展覧会であったことの半分も伝えることができたかどうか、浅学の筆者の能力では甚だ心許ないところではあるが、実際の展示空間は、総数八十二点の出陳作品によってとても見応えがあった。また本展図録に収録されている山本英男氏による巻頭論文「本立ちて道生ず―雲谷等顔の画風形成―」では、冒頭にふれた一九八四年の「雲谷等顔と桃山時代」展を同氏が担当されたのち、数々の研究や企画を主導された見識に基づいて等顔の特質を明らかにしている。福田善子氏による「水墨画の旗手 雲谷等顔」は、研究の進展と蓄積によって明らかになった知見や新たに見出された作品を丁寧に紹介し、本展覧会の企画が総合的に理解できる論考となっている。さらに出陳作品画像、関連作品（四十三点）、史料などは、まさに等顔のカタログ・レゾネをめざしたものとして、後世の研究の基礎文献となるであろう。ここに掲載された関連作品の中には、東京文化財研究所所蔵の売立目録を研究資料として利用されたものもある。個々に存在する情報は小さいが、継続的に研究情報を蓄積・整理し、様々な形で活用を進めることは、「知の循環」につながる。当研究所で行っている日頃の業務を、こうした研究支援となるように進めていきたいと思う。

本展覧会について、強いて希望を述べるならば、雲谷派としては珍しい「花見鷹狩図屏風」（関連作品No.17、MOA美術館）のような風俗画作品が加えられていたら、さらに彩り豊かな、複雑な展開になるのだろうかと思像された。しかしながらどんな展覧会にも様々な制約があり、今回の展示鑑賞体験をもとにまた別の機会でこうした作品に向き合いたいと思う。現在行われる特別展や企画展では作品の展示替えが多く、企画主催側の負担や苦勞が並々ならぬものであると推測されるが、観覧側

としても全貌を把握するためには複数回、会場に足を運ぶ必要がある。しかしながら、本展覧会は遠路再来してよかったと痛感する千載一遇の機会であった。こうした企画を実現された関係各位に深謝の意を表するとともに、こうした地方公立館における展覧会がますます充実することを期待したい。

註

(1) 土居次義氏の論考ではこの人物を「高士」としており（「雲谷等顔の座屏画」『茶道雑誌』第三三巻一号、一九六九年）、河合正朝氏による解説（「高士図衝立」『友松／等顔』日本美術絵画全集十一、集英社、一九七八年）、および本展覧会図録の福田善子氏の作品解説ではこの芭蕉の葉に筆を下ろそうとする人物を寶篋^{ほうた}として、狩野一溪による『後素集』に「訪道者不遇 寶篋唐人、道者の方へ行共不遇、其時道者のもとに芭蕉有、此葉に詩を書きて帰らんと思ひ筆を持て芭蕉に近付共、不書して帰る」とある画題を表したものとすると、この図に表されているのは、寶篋ではなく、道者である可能性も考えられる。

(2) 拙稿「尾形光琳の江戸在住と画風転換―フリーア美術館所蔵「白梅図屏風」を中心に」『美術研究』四二二、二〇一七年。

(3) 木村青竹『紙譜』享保十三年（一七二八）成立、安永六年（一七七七）刊（早稲田大学図書館所蔵本を参照）。

(4) 本展覧会ではこれらの史料は展示されなかったが、その後行われる「雲谷等顔を読み解く」展（山口県立美術館、二〇一九年二月十四日～三月三十一日）には、これらの文書類が絵画作品とともに出陳されるということを福田善子氏からご教示頂いた。

付記

本稿の挿図画像三点は、福田善子氏（山口県立美術館）よりご提供頂きました。本稿はJSES 科研費 J17K18475 の助成を受けたものです。

（えむらともこ：文化財情報資料部文化財アーカイブズ研究室長）

*「没後四〇〇年 雲谷等顔」、山口県立美術館、二〇一八年十一月一日～十二月九日